FRANCESCO BATTAGLIOLI

ESCENOGRAFIAS PARA EL REAL TEATRO DEL BUEN RETIRO

DEL 18 DE MAYO AL 16 DE JUNIO DE 2013

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

En torno a **Viento (es la dicha de Amor)**

FRANCESCO BATTAGLIOLI

ESCENOGRAFIAS PARA EL REAL TEATRO DEL BUEN RETIRO

ÍNDICE

Presentación
Antonio Bonet Correa 3

Presentación
Paolo Pinamonti 4

Citas 6
Carlo Broschi *Farinelli*
Antonio Ponz
José Antonio de Armona y Murga

Las opéras del Buen Retiro en el reinado de Fernando VI
Nuevos óleos de Francesco Battaglioli (Módena 1714-Venecia, h. 1796)
en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando 9
Margarita Torrione

Exposición 19
Escenas de *Armida* placata, *Didone abbandonata*, *La Ninetti*

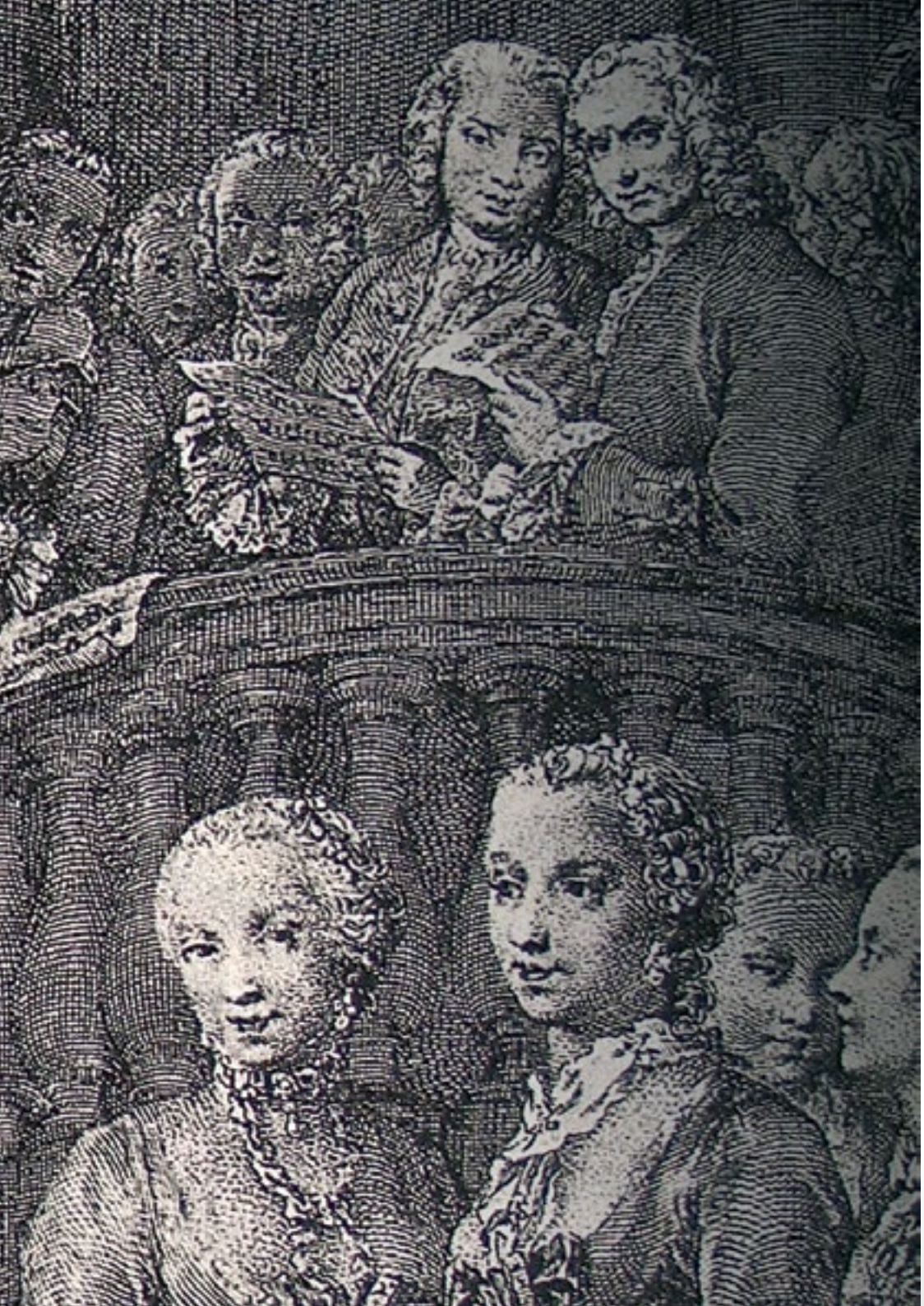
Bibliografía conexa 30

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando 31
Teatro de la Zarzuela 32

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

TEATRO DE LA ZARZUELA

GOBIERNO DE ESPAÑA · MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE · inaem INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA



LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES

de San Fernando tiene la fortuna de poseer cuatro lienzos en los que el pintor italiano Francesco Battaglioli, a mediados del siglo XVIII retrata los decorados de las escenas de las óperas que se representaban en el Coliseo del Real Sitio del Buen Retiro en Madrid.

Junto a estos bellos y singulares cuadros se expone el busto del «castrato» cantante real, el italiano Carlos Broschi, llamado el Farinelli o Farinello. También en una vitrina se muestra la edición facsímil del manuscrito *Descripción del estado actual del Real Theatro del Buen Retiro. De las funciones hechas en él desde el año de 1747 hasta el presente: de sus yndividuos, sueldos, y encargos, segun se expresa en este primer libro. En el segundo se manifiestan las diversiones, que annualmente tienen los Reyes NRS SERS en el Real sitio de Aranjuez. Dispuesto por D: Carlos Broschi Farinelo Criado familiar de Ss.Ms. Año de 1758*, en el cual su autor, en tanto que director de los programas del madrileño Coliseo y organizador de las fastuosas navegaciones fluviales de la llamada Escuadra del Tajo en Aranjuez, da cuenta de los lúdicos y artísticos entretenimientos cortesanos de la corona española.

Tras la Guerra de Sucesión española y el advenimiento de la dinastía de los Borbones se introdujeron en España las representaciones de Opera al modo italiano. La mágica visión del mundo lírico y musical y escenográfico del *Settecento* renace hoy en Madrid gracias a la selecta y activa dirección del Teatro de la Zarzuela, llevada a cabo por Paolo Pinamonti.

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando con esta miniexposición quiere a su vez contribuir, junto con el Teatro de la Zarzuela a la exaltación paralela de la lírica, la música y las artes plásticas felizmente hermanadas.

ANTONIO BONET CORREA
Director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

AL OBSERVAR LA TRANSICIÓN ENTRE

la escena XI y la escena XII del Segundo Acto de *La Nitteti,* que Battaglioli ha reproducido en su magnífico cuadro, no puedo menos que admirar su carácter único. Y si observamos que el texto de Metastasio, escrito en Viena como encargo de la corte de Madrid en 1755 no presenta particular vivacidad en las didascalias escénicas, salvo en este caso, donde el poeta cesáreo sugiere también una presencia importante de la música:

> «Entretanto, con el relampaguear de los rayos, el retumbo de los truenos, y el bramido marino, á vista de las Naves, y Marineros, que levantados de las olas y compelidos del viento se rempujan entre si, se rompen y en parte se hunden, sigue, (con estrepito de tumultuosa sinfonía en la Playa y Puerto) obstinado combate entre los Sequaces de Samete, y las Guardias Reales [...]».

Y con el cese de la batalla se desvanece también la tormenta, el cielo se despeja y aparece el arcoiris que acompaña el «Terzetto» final del Segundo Acto de Amasi, rey de Egipto, su hijo Sammete y Beroe, la pastora, que en el curso del Tercero Acto se descubrirá como la verdadera Nitteti.

Y es que mirando este soberbio lienzo, que reproduce la escenografía original del espectáculo, parece poder escucharse el recitativo acompañado con los ilustrativos «relámpagos y truenos» de los violines, o la sinfonía en tres partes («Allegro», 2/2; «Andante», 4/4, y «Tranquillo», 3/8), con la que Niccolò Conforto describe cómo se calma la tormenta y la batalla.

Sin embargo, parece que Battaglioli no quiere sólo dar forma a las indicaciones escénicas del poeta cesáreo, sino también evocar algo que estaba muy presente en la memoria de todos la noche del estreno de *La Nitteti* en el Real Coliseo del Buen Retiro —el 23 septiembre del 1756: el terrible terremoto y maremoto de Lisboa, que tuvo lugar apenas un año antes, el 1 de noviembre 1755—. El gran tenor Anton Raaf, intérprete en Madrid de Amasi, había cantado en Lisboa el 2 de abril del 1755 en la inauguración del Teatro Real de Paço da Ribeira y, muy probablemente, estaba con la corte portuguesa, en las afueras de Lisboa el día de la tremenda catástrofe que destruyó la capital lusa.

Se trata sólo de pequeñas reflexiones ante la visión de este extraordinario lienzo que concluye cronológicamente la exposición dedicada a Francesco Battaglioli en la Academia de Bellas Artes de San Fernando y ante el impecable trabajo que se publica de Margarita Torrione.

Es un honor para el Teatro de la Zarzuela, después de la exposición dedicada a Julio Romero de Torres el pasado otoño, volver a colaborar con la Academia de Bellas Artes con ocasión de las representaciones de *Viento (es la dicha de Amor)* en el escenario del Teatro, una zarzuela que se estrenó con música de José de Nebra en Madrid el 28 noviembre 1743

Me permito finalizar estas líneas manifestando mi más sincero agradecimiento a amigos como Antonio Bonet Correa e Ismael Fernández de la Cuesta, que no sólo promovieron esta exposición, sino que también la han hecho coincidir como complemento a las representaciones de la obra de Nebra.

PAOLO PINAMONTI
Director del Teatro de la Zarzuela

«Sin exageracion alguna se puede mui bien asegurar, que en Europa no hay Teatro que iguale al de la Corte de España por su riqueza, y abundancia del Scenario y Vestuario, y demàs correspondiente al servicio del mismo Teatro, de tal modo es, que de las magnificas, y sumptuosas funciones que desde el año de 1747 hasta el presente de 1758 se han hecho en el, como es notorio, hà sido mui poco lo que se hà desecho, por cuya razon no bastan tres grandes Atarazanas que ay dentro del Retiro para resguardo, y conserbacion de todos estos muebles.»

Carlo Broschi *Farinelli*,
«Criado Familiar de Su Majestad», director de espectáculos regios, caballero de la Orden militar de Calatrava:
Descripción del estado actual del Real Theatro del Buen Retiro..., 1758
Real Biblioteca de Palacio, Patrimonio Nacional, Madrid

«El Teatro del Retiro es fábrica grandemente adaptada a las magníficas óperas que en él se cantaron en tiempo del señor don Fernando VI. La escena es espaciosísima. Se conservan muchas telas de las que en aquel tiempo se pintaron con gran propiedad.»

Antonio Ponz,
secretario de la Real Academia de Bellas Artes:
Viaje de España, 1776

«Los Teatros vienen a ser en las Cortes un barómetro que señala el gusto o el humor dominante de sus Príncipes y su gobierno. Al instante se conoce en ellos el astro que influye, o por el aumento, o por la disminución de su esplendor.»

José Antonio de Armona y Murga,
corregidor de Madrid (1777-1792) y juez protector de teatros:
Memorias cronológicas sobre el Teatro en España, 1785

LAS ÓPERAS DEL BUEN RETIRO EN EL REINADO DE FERNANDO VI

Nuevos óleos de Francesco Battaglioli (Módena, 1714-Venecia, h. 1796) en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Por encargo de Carlo Broschi *Farinelli*, los cuatro lienzos que ilustran la breve panorámica teatral de esta exposición fueron ejecutados entre 1754 y finales de 1759 por Francesco BattaglioII, pintor-escenógrafo modenés al servicio de Fernando VI. Propiedad de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, estos óleos han conservado su anonimato hasta hace pocos años, siendo dos de ellos totalmente inéditos, recientemente restaurados por el Museo de la Academia y presentados por primera vez al público, como preámbulo de un proyecto expositivo más extenso.

Las óperas del Teatro Real o *Coliseo* del Buen Retiro y las serenatas del «Teatrito de Aranjuez», urbanizado y embellecido el Sitio a partir de 1750, fueron rito y espejo de una monarquía próspera y festejante. Farinelli, director de espectáculos para los Reales Sitios, las transformó de 1748 a 1758 en el pulso de la música lírica en Europa, sin parangón en otras cortes. El valioso manuscrito que dejó en España —*Descripción del estado actual del Real Theatro del Buen Retiro*—, las gacetas del tiempo, la correspondencia diplomática y privada, el exportado testimonio de los propios cantantes, amén de una abundante documentación conservada, dan buena prueba de ello.

Si en tiempos de Felipe V, los festejos aúlicos dejaban a menudo empeñada la Villa de Madrid, bajo Fernando VI corrieron generalmente por cuenta del Real Erario. El pacífico y filarmónico protector de las Bellas Artes no se embarazó como su padre promulgando leyes suntuarias. Si a esto sumamos un ministro de Hacienda, Guerra, Marina e Indias amigo de Farinelli, Don Zenón de Somodevilla, marqués de la Ensenada, para quien el boato era política, la financiación de óperas y contrata de los mejores artistas italianos quedó asegurada.

Tres pintores-decoradores trabajaron durante este reinado en la producción de escenografía teatral: el boloñés Giacomo Pavia, y los modeneses Antonio Joli y Francesco Battaglioli, que le sucedieron en el cargo. Esporádicamente, Jacopo Amigoni, primer pintor de cámara de Fernando VI, también realizó algunos decorados para el Teatro del Buen Retiro. Todos fueron llamados para servir en la corte de Madrid a propuesta Farinelli, quien mantuvo con ellos buenas realaciones, excepto con Pavia, profesor de arquitectura en la naciente Academia de Bellas Artes. En los últimos tiempos de la vida de este pintor (fallecido en Madrid en 1749), Farinelli escribe en su correspondencia con el conde Sicinio Pepoli, amigo y consejero boloñés, que deseando librarse de su testarudez y desagradecimiento, a pesar de deberle su envidiable situación, había propuesto a los reyes los servicios del afamado pintor modenés Antonio Joli —del que Madrid posee varias *vedute* (Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museo del Prado, Fundación Casa de Alba, y colecciones particulares)—, que desde 1744 trabajaba en Londres como escenógrafo del *King's Theather*. Discípulo del perspectivista Raffaello Rinaldi-Menia, Joli se había formado luego en Roma, en el taller de los Bibiena. Antonio Joli sirvió a Fernando VI de 1749 a 1754, año en que marcha a Nápoles, reclamado por Carlos VII para el servicio del Teatro San Carlo.

Farinelli recurrirá entonces a otro reputado perspectivista, Francesco Battaglioli. Su contrata en la corte de Madrid data de 1754, pero su discreta biografía, llena de lagunas, está aún por escribir. Battaglioli se había formado en Módena, su ciudad natal, junto a su padre, el pintor y escultor Pietro Battaglioli, en un ambiente en que la tradición bibienesca estaba muy viva. En abril de 1737, a los 23 años, se instala en Venecia, «Parrocchia de S. Giovanni Novo», y practica la pintura con Antonio Joli, por aquellas fechas afirmado ya este último como perspectivista y pintor-escenógrafo de teatros (San Manuele, San Cassiano, y San Giovanni Grisostomo). Battaglioli abrirá taller

Anónimo. *Retrato de Carlo Borschi «Farinelli».*
Escayola (siglo XVIII) 71 x 53 x 33 cm.
Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid (inv. E-0045)

propio en la ciudad lagunar, trabajando como escenógrafo y *pittore prospettico* de caballete. El 11 de febrero de 1745 (según documento diocesano que permite fijar definitivamente la discutida fecha de su nacimiento), a los 31 años, contrae matrimonio en Venecia con una joven de 24, Giovanna Mattio Crovato, cuya familia reside en «Campo Santa Maria Zobenigo» (la iglesia barroca también conocida como Santa Maria del Giglio), en el céntrico barrio de San Marco.

Nada sabemos sin embargo de él desde comienzos de 1751, su pista se pierde en Treviso y Brescia; sus vistas de la ciudad lombarda serán grabadas por Francesco Zucchi e ilustrarán más tarde las *Memorie intorno alle pubbliche Fabbriche più insigni della città di Brescia*, del abate Baldassarre Camillo Zamboni (1778). El 29 de marzo de 1754 bautiza a una hija suya en Venecia, donde quizás seguía teniendo residencia familiar, y ese mismo año comienza a servir oficialmente a Fernando VI, con el mismo sueldo que su predecesor: 400 doblones anuales y 1.500 reales de ayuda de costa para alquiler de casa en Madrid. Muy probablemente fue Antonio Joli quien, como mentor de su más joven colega y antiguo discípulo, propuso a Farinelli remplazarle por Battaglioli en el cargo de pintor-escenógrafo en la corte de España. Joli y Battaglioli introducirán en Madrid la *veduta* al gusto veneciano.

Carlos III, poco amigo de gorjeos italianos y efímeros lujos, licenció a Farinelli el 1 de diciembre de 1759, durante su estancia en Zaragoza, conservándole no obstante hasta 1782, año de su muerte en Bolonia, la remuneración anual que percibía de 135.000 reales, en reconocimiento de los largos y leales servicios prestados a dos reyes, su padre y hermano. Battaglioli será licenciado igualmente el 5 de enero de 1760. A partir de esta fecha reaparece en Venecia, pero hasta 1769 no se tiene noticia de que formase parte de la Academia de Bellas Artes de la Serenísima, año en que se le menciona en calidad de «Prior». Avecindado definitivamente desde entonces, intensificará su actividad como académico de número en 1772 y sucederá en 1778 al Decano de la misma, Antonio Visentini, como «Profesor de perspectiva», permaneciendo activo en el cargo hasta 1789.

Las realizaciones de ilusionismo escenográfico y las proezas escenotécnicas importaban tanto por su realización efímera sobre las tablas como por su perpetuación en el recuerdo mediante un material iconográfico conmemorativo. Siempre se ha dicho que España es pobre en este ámbito, especialmente en iconografía teatral del siglo XVIII, opinión que conviene revisar y objetivo de esta exposición.

Enteramente remodelado en 1747, interior y exteriormente, dotado de una sofisticada tramoya, el hermoso Coliseo del Buen Retiro, con aforo de unos 500 espectadores confortablemente acomodados, acogió los grandes montajes de ópera orquestados por Farinelli entre 1748 y 1758 (año en que muere Bárbara de Braganza), así como las mejores voces del momento. Su ancha embocadura

Louis Michel van Loo. *Fernando VI*.
Óleo sobre lienzo.
Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

de 11m. y una profundidad de foros de 18 m., permitían a aquel *teatro all'italiana* alardes de tecnología escénica y golpes de maravilla, tales como utilizar surtidores naturales en las óperas, o hacer entrar en el escenario, desde los jardines del Retiro, una comparsa de 40 figurantes en simulación de batalla, mitad a caballo y mitad coraceros, y otros mil recursos de aparato.

Durante aquel decenio musicalmente febril, Madrid estuvo en el candelero de las corrientes líricas gracias a la gestión del cantante-empresario y a su amistosa complicidad con Pietro Metastasio, poeta oficial de la Corte imperial de Viena. A instancias de Farinelli, Metastasio trabajó esporádicamente para España, durante este reinado y el precedente, componiendo —*La Nitteti*— o remodelando algunos de sus libretos —*Alessandro nell'Indie, Didone abbandonata, Adriano in Syria, Semiramide riconosciuta*—, a fin de acomodarlos

Louis Michel van Loo. *Bárbara de Barganza*.
Óleo sobre lienzo.
Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

al talante de las regias Personas, cuyos gustos exigían: maquinaria, acción, intriga amorosa y arias «de las que se pueden acompañar con el abanico» (escribe en 1749 la infanta casadera María Antonia Fernanda, tras presenciar un ensayo de la *Armida placata* que se está preparando en su honor). Más de una ópera de Metastasio, libretista favorito de los primeros Borbones, y en particular de sus esposas, no obtuvo beneplácito en Madrid: entre ellas *Attilio Regolo*, que el autor tenía por su mejor obra dramática, y aunque se la envía a Farinelli en 1750, reconoce que no será del gusto de la Corte por falta de tales ingredientes.

El «Poeta Cesáreo» y famoso libretista enviaba sus dramas líricos a Bárbara de Braganza, «*il Reale oracolo*», cuyo veredicto resultaba determinante. La corte madrileña estará diariamente suspensa del clavecín de Doña Bárbara, aventajada alumna de Domenico Scarlatti, tanto o más que de las hazañas cinegéticas de Don Fernando. En la correspondencia de Farinelli leemos que tal o cual compositor no ha encontrado aprobación «en el Real cémbalo, donde lo sopesan las Sublimes Personas. Aquí [a Madrid] llegan cada día todas las composiciones musicales de Italia.»

A finales del siglo XVIII existían doce grandes óleos de óperas estrenadas en el Teatro del Buen Retiro, que reflejan «mutaciones» o decorados pintados en Madrid por Francesco Battaglioli. Doce lienzos descriptivos o vistas escenográficas. Ocho decoraban los muros del Buen Retiro en memoria de sus fastos líricos (allí permanecieron hasta 1800), cuatro se llevó Farinelli al regresar a Italia en diciembre de 1759 y adornaban la sala de música de su mansión boloñesa (junto con «*quatre vedute de la Reale Villa di Aranjuez*» y varios dibujos, tambien del Battaglioli). Todos reproducían fielmente escenas concretas de las óperas que mayor éxito alcanzaron durante el reinado y que resultaron más espectaculares.

De esta docena de lienzos pintados en el Buen Retiro, nueve de ellos (los que hasta ahora he podido localizar), dispersos entre Madrid, Zamora, París y Londres, conforman una colección de un valor iconografico excepcional, tanto para ilustración del «teatro

musical» en la corte de España como para la escenografía europea del siglo XVIII. Dibujos y grabados de óperas, diseños de vestuario, se han conservado bastantes en Italia, Francia y Austria principalmente, pero pocos lienzos, y menos aún de gran formato. Los cuatro pertenecientes a la Academia de San Fernando, que identifiqué entre 1998 y 2001, figuraban como anónimos en el inventario de pinturas de Pérez Sánchez (Madrid 1964 y edición electrónica Cervantes Virtual 2011), con los siguientes títulos descriptivos: «*Fiesta en un palacio barroco-rococó,* mediados del XVIII» (inv. 406); «*Fiesta oriental en un palacio,* mitad del XVIII» (inv. 407); «*Caballero combatiendo con dragón en un bosque,* siglo XVIII» (inv. 411); y «*Batalla naval en un puerto, con naufragio,* siglo XVIII, probablemente italiano» (inv. 365), este último se encontraba depositado en la Real Academia de Farmacia.

En su origen, no todas las escenas que reflejan fueron concebidas por Battaglioli, siendo el estreno de algunas óperas anteriores a su contrata en Madrid, pero todas las reprodujo Battaglioli por encargo de Farinelli, quien en su manuscrito especifica sobre el pintor-escenógrafo del Buen Retiro: «Su obligación ha sido, y es, hacer los diseños de todas las Mutaciones para las Operas que manda S.M. se egecuten.» Y Battaglioli se autorretrata en él trazando un decorado con su pincel de mango.

Las óperas a las que remiten —*Armida placata, Didone abbandonata,* y *La Nitteti*— responden a momentos celebrativos importantes, tanto para la Corte como para el propio Farinelli. Sin duda fueron las más aplaudidas, entre las que se cantaron en el flamante Coliseo de Fernando VI, y nos proponen escenas y decorados que resultaron señaladamente lucidos y complejos de montar, debiendo servir de modelo para futuras representaciones. Dado que las óperas y serenatas se repetían varias veces, tanto el año mismo del estreno como en años sucesivos, los decorados se almacenaban en las atarazanas que Farinelli había hecho construir en el palacio del Buen Retiro (anejas al edificio del Teatro), para ser reutilizados, ya en una reposición ya en una ópera nueva, donde podían encajar tal cual o ligeramente retocados, como él mismo explicita en su memoria sobre el estado del Teatro Real:

> «De las Operas que hasta aqui se hàn representado en el Real Coliseo, muchas de ellas se podràn repetir, cuyos scenarios [decorados] estàn completos, como parece del Ynventario que se hà formado de todo lo existente; pero queriendo hacer alguna nueba Funcion de Musyca, y servirse de las mutaciones hechas, y que existen, se podrà executar à mui poca costa, advirtiendo al Pintor, y Tramoyista, para que unidos elijan aquellas mutaciones correspondientes à la Opera que se desèe representar, pues con poco reparo se podràn avilitar.»

Hay que sumar a esta escenografía, los dibujos a la aguada del Manuscrito-Farinelli, igualmente de mano de Battaglioli: los del ejemplar que custodia la Biblioteca del Palacio Real de Madrid y los del ejemplar del Real Colegio de España en Bolonia, habiéndose perdido la tercera copia que se realizó.

Las escenas de Battaglioli resultan identificables por ajustarse escrupulosamente a las didascalias de los libretos bilingües de las óperas, impresos en italiano y castellano, conforme a la concepción original de Metastasio, o a la adaptación realizada por Farinelli para estrenarse en Madrid. A sustentar su identificación contribuyen las fuentes de Archivo (en especial el inventario de bienes del cantante, redactado en Bolonia

Jacopo Amigoni. *Carlo Broschi «Farinelli».*
Óleo sobre lienzo.
Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

en febrero de 1782), la *Gaceta de Madrid*, particularmente elocuente sobre eventos festivos, y la información que suministran las cartas de Metastasio a Farinelli desde Viena y Dresde (no habiéndose conservado las del cantante al poeta).

Como otros perspectivistas de su tiempo, Francesco Battaglioli será receptor del influjo bibienesco y utilizará ampliamente en su pintura la *veduta per angolo*, perspectiva en diagonal o línea de fuga oblicua, que permite crear una ilusión decorativa de extensiones espaciales múltiples y ángulos ocultos. Pero las escenografías reflejadas por Battaglioli en los lienzos de su período madrileño documentan el uso dominante de la perspectiva frontal, con punto de fuga centrado. Una técnica de *fuga prospettica* de muy antigua teorización (partiendo de Vitruvio y Sebastiano Serlio), que se mantendrá en España hasta finales del XVIII. La ilusión óptica se obtenía mediante bastidores laterales desplazables sobre rieles, simétricos a ambos lados del escenario, pintados de manera decreciente y convergente hacia un gran telón de fondo o un bastidor pintado que completaba la noción espacial de aquella arquitectura del engaño.

Tal perspectiva monofocal privilegiaba la visión desde la luneta de los reyes, situada en un punto óptico ideal —el centro vehicula siempre su dosis de simbolismo— y posibilitaba al mismo tiempo grandes escenas de conjunto, así como los efectos especiales obtenidos en el escenario. Un escenario que se abría al fondo por un portón que prolongaba ilimitadamente su perspectiva hacia los jardines del Retiro (ventajoso y eventual sustituto del telón de foro), a cuyo nivel se hallaba el Teatro-Coliseo.

El estilo de Battaglioli se caracteriza por la amplitud airosa de sus panorámicas arquitectónicas. Sus arquitecturas fingidas son ligeras y esbeltas, sus líneas finas, con discretos toques gotizantes. Los colores vivos y una límpida atmósfera diurna, lánguidamente rosácea en muchas de sus composiciones (la escenografía de *Didone abbandonata*, por ejemplo, o las dos vistas de Aranjuez en el Museo del Prado) son asímismo características de su estilo.

Los cuatro óleos conservados en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, por fin reunidos en la sala del Museo consagrada a la música, resultan particularmente representativos, tanto del teatro cortesano del último Barroco y de las óperas más espectaculares que se cantaron en el Buen Retiro durante el breve y sereno reinado de Fernando VI, como del luminoso pincel de Battaglioli. Son parte de un desmembrado patrimonio madrileño pendiente de reconocimiento.

Margarita Torrione
Catedrática de la Universidad de Saboya

Battaglioli trazando un decorado en el «Salón de los Pintores» del Teatro del Buen Retiro.
Dibujo a la aguada del Manuscrito-Farinelli (detalle), ejemplar de Madrid.
Real Biblioteca de Palacio. © Patrimonio Nacional, Madrid

Agradezco a la Academia la ocasión que me brinda su Museo de presentar al público parte de una colección de pintura escenográfica, a cuya búsqueda, identificación y contextualización he dedicado bastantes horas de investigación personal y universitaria.

Así como al Teatro de la Zarzuela, por contribuir amablemente a su difusión en Madrid a través de este folleto commemorativo.

Charles-Joseph Flipart (grab., Jacopo Amigoni (comp.).
Fernando VI y Bárbara de Braganza con su Corte.
Estampa al buril, detalle (1755). Calcografía Nacional, Madrid

EXPOSICIÓN
ESCENAS DE
ARMIDA PLACATA
DIDONE ABBANDONATA
LA NITTETI

Armida placata

«Drama musical» estrenado en el Real Teatro del Buen Retiro el 12 de abril de 1750, celebrándose las bodas de la infanta María Antonia Fernanda, hija de Felipe V e Isabel de Farnesio, con el duque Víctor Amadeo III de Saboya, Príncipe del Piamonte y futuro rey de Cerdeña. Música del compositor napolitano Giovanni Battista Mele, al servicio de Fernado VI, y libreto del milanés Giovanni Ambrogio Migliavacca (revisado por Metastasio).

El costoso montaje de esta ópera y las fiestas que conllevó el matrimonio de la infanta, valieron a su organizador —Carlo Broschi *Farinelli*— el nombramiento de Caballero de la Orden militar de Calatrava y una rica cruz-emblema de la misma, exhibida en los retratos que de él hicieron Jacopo Amigoni y Corrado Giaquinto.

Inspirado en la *Gerusalemme liberata* del Tasso, el argumento se centra en los contrariados amores de Armida, reina de Damasco, y Reinaldo, uno de los principales capitanes de Godofredo de Bouillon en la primera Cruzada. La acción se desarrolla en un bosque entre el río Jordán y Jerusalén. Despreciada por Reinaldo, cuando estaba a punto de ceder a su pasión amorosa y a sus hechizos, la reina-maga Armida trata de vengarse.

Las didascalias del libreto (en italiano y castellano) precisan: «Recinto de árboles en forma de anfiteatro. Bosque espeso. En el medio un alto, y derecho ciprés. Noche.»

Reinaldo, a quien Armida no ha tenido el valor de apuñalar mientras dormía, se halla envuelto en las tinieblas de un «hórrido bosque», donde se oyen gemidos humanos y el soplo de un viento desencadenado. El castillo de «la Mágica» se percibe a lo lejos, tras la maleza. La escena se llena de llamas y figuras monstruosas. Espada en mano, Reinaldo acomete a los árboles amenazantes que le asedian. Sobre un ciprés, erguido en mitad del escenario, aparecen grabadas estas palabras que una voz oculta y fúnebre canta:

> «Voce: O tu, che dentro i chiostri della morte / osasti por, guerriero audace, il piede; deh, se non sei crudel, quanto sei forte; / deh, non turbar questa sacrata Sede [...]
>
> Rinaldo: Che veggio, e ascolto! / Qual terrore! Qual sangue! / Qual caratteri orrendi! / Qual moribunda voce! / Qual funesto conceto! Il vento mugge. / Trema il suol. Cintia fugge. / Ecco i mostri. Ecco il fuoco. Eh / che son queste / vuote forme, e mendaci. Ah vada al suolo / l'immondo tronco ormai, / lo chiede l'onor mio. Perdona Armida.»

Margarita Torrione

Francesco Battaglioli. *Armida placata* (Acto II, Escena VII).
Óleo sobre lienzo (entre 1754 y finales de 1759), 122 x 153 cm.
Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid (inv. 411)
(identificación: M. Torrione, 1999)

Francesco Battaglioli. *Armida placata* (Escena final dedicatoria o «Licencia»)
Óleo sobre lienzo (entre 1754 y 1759), 122 x 152 cm.
Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid (inv. 406)
(identificación: M. Torrione, 1998)

Armida placata

Concebida por Metastasio, a quien Farinelli pidió que ideara una escena de gran tramoya y efectos especiales, debiendo representar el Templo o Palacio del Sol: tema basado en las *Metamorfosis* de Ovidio (lib. II, vv. I-18), fuente de inspiración frecuente en la la pintura barroca, el grabado y el teatro lírico. La pirueta escenotécnica implicó, en un esfuerzo inaudito, a la Real Fábrica de Cristales de San Ildefonso y al maestro-director Ventura Sit, responsable de la operación. Entre marzo de 1749 y primavera de 1750, siguiendo escrupulosamente las indicaciones y dibujos entregados por Farinelli, se moldearon 1.200 columnas macizas de cristal liso y 600 de cristal tallado, sobre las que debía descansar la arquería del decorado, más un enorme sol dorado, que el maestro catalán condujo personalmente hasta el Buen Retiro en dos días de viaje, con 24 operarios, varias caballerías e infinitas precauciones.

La *Gaceta de Madrid* detalla el espectacular y feliz remate de aquella fiesta teatral: «Aùn tuvo mas que admirar la ultima Scena; pudiendose decir, que no se ha visto cosa igual en los Theatros: representaba el TEMPLO DEL SOL, cuya entrada se componia de Columnas estriadas de extraordinaria altura, todas de cristàl de color blanco, y rubì, con varios adornos transparentes, assi como los basamentos, y escaleras laterales; las basas, capiteles, y estatuas transparentes en oro, y en plata los demàs adornos celestes; toda la Arquitectura de esta Mutacion era de orden compuesto, y su tinta principal de color de rosa. La parte interior correspondia en todo à la exterior, con el ornato de muchos globos celestes de cristàl de varios colores, y 200 estrellas plateadas, que daban mucho realce à los brillos de la Mutacion [decorado], girando todas à un tiempo. En el lugar que correspondia por la parte superior estaban los 12 Signos del Zodiaco, con varias Deidades celestes, todo transparente, y en medio la Casa del Sol en figura octogona, con columnas de cristal blanco, y verdoso, que se diferenciaba, y desprendia mucho del primer cuerpo de la Scena. En el centro de la misma Casa estaba el Carro del Sol, todo de Oro, y cristales, con sus Cavallos en movimiento sobre globos de nubes, governados de Apolo, que venìa cortejado por las Ciencias. A espaldas de este se veìa la cara del Sol, que era de cristàl, toda de una pieza, de 5 pies de diametro [1m. 50cm.], con dos ordenes de rayos espirales tambien de cristàl, que giraban opuestamente, cuyo diametro mayor era de 21 pies [6m. 30cm.], y el todo de 90 arrobas de peso, siendo tales sus brillos, que deslumbraban la vista, assi por la multitud de luces que tenia, como por la reverberacion de las del Theatro, que passaban de 18.000. Toda esta maquina fue elevandose poco à poco, hasta que dexò descubierta la puerta de cristales, que dà vista al Parque del Retiro: y en el se admirò otra Iluminacion, figurada con luces de varios colores, y al fin un Fuego de Artificio, que fue quemandose mientras cantò Apolo la Harenga, con que tuvo fin la Representacion.

Superò esta fiesta la expectacion de toda la Corte, y la dexò tan llena de admiracion, como empeñada en sus aplausos. Los Reyes nuestros Señores quedaron tan gustosos, y satisfechos de ella, que lo explicaron con las expressiones mas vivas de su gratitud à D. CARLOS BROSCHI FARINELLI, que corriò con este encargo; **y queriendo manifestarle el digno aprecio que hacian de su persona, y distinguido merito, le honrò el Rey poniendole de su mano la Cruz de Calatrava, guarnecida de ricos Brillantes,** y la Reyna con una Caxa de Oro, guarnecida tambien de Diamantes, y dentro una Sortija con un Brillante de gran valor.»

Margarita Torrione

Armida placata

En su correspondencia, Metastasio explica con humor a Farinelli su concepción de la escena laudatoria y el remate posible de ésta (que en el Buen Retiro se seguirá al pie de la letra): «La escena se transformará luego en el Templo del Sol, rico, magnífico, luminoso a voluntad. Se verá a Maese Apolo, quien indignado contra las maliciosas Musas y su cortejo de Genios, que poblarán juntos la tramoya, en un brevísimo recitado y un aria, les dice que se maravilla de que pudiendo dedicarse a ensalzar a los Númenes del Manzanares, anden perdiendo el tiempo cantando los desvaríos de Rinaldo y Armida. Y ordena a todos, so pena de excomunión, que echen ipso facto manos a la obra. Obedientes, Genios y Musas saltan de sus sedes al tablado, y formando una vistosa danza, acompañada de un estrepitoso Coro, dan las buenas noches a los espectadores [traducción del italiano].»

Es exactamente lo que representa este dibujo de Battaglioli, donde las Musas lloran ante Apolo encolerizado de verlas malgastar el tiempo en fecha tan señalada:

> «Dunque per voi degg'io / sempre, o Muse, arrosir?... / Il Manzanare, il Po, la Terra, il Celo, / ogni dover vi guida: / e voi qui state a favellar d'Armida?»

Y les invita a cantar con él, al son de su lira, la unión de Víctor y María Antonia:

> «Ah dell'error pentite / cangiate ormai pensieri; / e alle mie voci unite / le vostre voci ancor.
>
> Coro: Cantiam co'NUMI IBERI / gli ECCELSI SPOSI ognor.»

Margarita Torrione

Francesco Battaglioli. *Armida placata*, remate de la «Licencia» (detalle)
Dibujo a la aguada del Manuscrito-Farinelli, ejemplar de Madrid.
Real Biblioteca de Palacio, Patrimonio Nacional, Madrid

Francesco Battaglioli. *Didone abbandonata* (Acto I, Escena VII)
Óleo sobre lienzo (entre 1754 y 1759), 122 x 153 cm.
Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid (inv. 407)
(identificación: M. Torrione, 1999)

Didone abbandonata

«Drama musical» estrenado en el Real Teatro del Buen Retiro el 23 de septiembre de 1752, cumpleaños de Fernando VI. Libreto de Metastasio, música de Baldassarre Galuppi, «il Buranello».

Historia trágica de la reina de Cartago, enamorada del troyano Eneas, al que los dioses ordenan que parta a Italia para fundar una nueva Ilión. Inspirada en la *Eneida* de Virgilio, esta ópera, de gran éxito e importancia en la carrera poética de Metastasio, se representó por primera vez en Roma en 1724, con música de Domenico Scarlatti. Metastasio envió su *Didone* a Farinelli el 30 de enero de 1751, remodelada y abreviada para la corte de Madrid.

Bajo la esbelta arcada, típica de las arquitecturas de Battaglioli, se distingue Cartago en construcción por voluntad de Dido, viuda de Siqueo, asesinado por su hermano Pigmalión. La reina se ha retirado a África llevando consigo enormes riquezas. Iarba, «rey de los Moros», movido por su curiosidad de conocer a la hermosa Dido, se ha introducido en Cartago haciéndose pasar por Arbace, embajador suyo. Las didascalias del libreto indican:

> «Lugar magnifico destinado para las publicas audiencias con Trono a un lado. Vista en perspectiva de la Ciudad de Carthago, que se està fabricando. Iarba con el nombre de Arbace [...], sequito de Moros, y otras naciones. Comparsas, que conducen Tygres, Leones, y traen otros dones para presentarlos a la Reyna. Dido, servida de Osmida [confidente suyo], sube al trono, á cuya derecha queda Osmida: dos Soldados Cartaginenses sacan dos almohadas para el Embaxador Africano, y las ponen al frente del trono:
>
> Arbace: Didone, il re de'Mori / a te de'cenni suoi / me suo fedele apportator destina. / Io te l'offro qual vuoi, / tuo sostegno in un punto o tua ruina. / Queste, che miri intanto / Spoglie, Gemme, Tesori, Uomini e Fere, / che l'Africa soggeta a lui produce, / pegni di sua grandezza in don t'invia, / nel dono impara il donator qual sia.»

Margarita Torrione

La Nitteti

«Drama musical» expresamente compuesto por Metastasio para la corte de España y estrenado en el Real Teatro del Buen Retiro el jueves 23 de Septiembre de 1756, cumpleaños de Fernando VI, con música del napolitano Niccolò Conforto. Previsto para representarse en diciembre de 1755, por el cumpleaños de Bárbara de Braganza, el violento terremoto de Lisboa, acaecido el 1 de noviembre de aquel año, hizo que Fernando VI suspendiera durante unos meses toda representación teatral en Palacio y la ópera se pospuso hasta el año siguiente.

Argumento históricamente inspirado en Heródoto y Diodoro de Sicilia: Amasis, valeroso capitán y amigo de Aprio, rey de Egipto, contra quien se han sublevado varias provincias, le sucederá en el trono. Antes de expirar en sus brazos, Aprio le suplica que busque a su hija Nitteti, desaparecida en aquellas revueltas, y cuando la encuentre la case con Sammete (hijo de Amasis), para que ambos suban un día al trono que sus respectivos padres ocuparon. Pero Sammete se enamora de la pastorcilla Beroe y deberá afrontar a su padre, el nuevo rey Amasis, que le acusa de rebeldía y traición. Didascalias y escena:

«Gran Puerto de Canopo lleno de Naves y Marineros. Samete por la parte derecha llevando de la mano a Beroe, y Sequito de Compañeros armados. Sámete embiste furioso á las Guardias Reales, y se desvia siguiendo algunas hazia la parte izquierda. Entretanto, con el relampaguear de los rayos, el retumbo de los truenos, y el bramido marino, á vista de las Naves, y Marineros, que levantados de las olas y compelidos del viento se rempujan entre si, se rompen y en parte se hunden, sigue (con estrepito de tumultuosa sinfonía en la Playa y Puerto) obstinado combate entre los Sequaces de Samete, y las Guardias Reales.

Sammete: Eh! non turbarti; è questa / passeggiera tempesta. Andiamo: aperto / il mar ci offre lo scampo.

Beroe: Il mar! Non vedi, / che ogni cammin ti serra / l'avverso irato ciel ? che il mar, sconvolto / fra il contrasto de'venti, / mugge, biancheggia, e l'onde / con le nubi confonde? Oimè non farti / dell'ira degli dèi misero essempio! / Rendimi, per pietà, rendimi al tempio [...] / Fuggi, Sammete.

Sammete: Perchè?

Beroe: Giungono Armati. Oimè! la fuga / impossibil già parmi.

Sammete: E ben, tutto si perda. Amici, all'armi! [lascia Beroe, snuda la spada, e seco i suoi seguaci].

Beroe: Ah no, che fai ? Cedi più tosto il brando; / abbandonati al padre.

Sammete: Al mondo intero / m'opporrò per serbarti, ò mio Tesoro. / All'armi, all'armi! [ai seguaci].

Beroe: Oh Dio! t'arresta... Io moro.

Dexa à Beroe, saca la espada, y con èl sus Sequaces. Beroe se desmaya sobre un peñasco, al lado derecho [izquierdo del espectador].»

Margarita Torrione

Francesco Battaglioli. *La Nitteti* (Acto II, Escena XII)
Óleo sobre lienzo (entre 1754 y 1759), 92 x 123 cm.
Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid (inv. 365)
(identificación: M. Torrione, 2001)

Bibliografía

Margarita Torrione

«Nueve óleos de Francesco Battaglioli para el Coliseo del Buen Retiro. (La ópera en el reinado de Fernando VI: último relumbrón de la Corte Barroca)», en J. Martínez Millán, C. Camarero Bullón, M. Luzzi (editores), *La Corte de los Borbones: crisis del modelo cortesano*. Madrid, Polifemo, 2013, vol. III, pp. 1733-1777.

«La sociedad de Corte y el ritual de la ópera», en *Un reinado bajo el signo de la paz. Fernando VI y Bárbara de Braganza: 1746-1759*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2002, pp. 165-195 (catálogo de la exposición).

«El Real Coliseo del Buen Retiro: memoria de una arquitectura desaparecida, en M. Torrione (dir.), *España festejante. El siglo XVIII*. Málaga, Centro Editorial de la Diputación de Málaga (CEDMA), 2000, pp. 295-322.

«Decorados teatrales para el Coliseo del Buen Retiro en tiempos de Fernando VI: cuatro óleos de Francesco Battaglioli», *Reales Sitios*, Revista del Patrimonio Nacional, n.º 143, 2000, pp. 40-51.

«Fiesta y teatro musical en el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio», en *El Real Sitio de la Granja de San Ildefonso: retrato y escena del Rey*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2000, pp. 220-240 (catálogo de la exposición).

Crónica festiva de dos reinados en la Gaceta de Madrid: 1700-1759. París, Ophrys, 1998.

«La casa de Farinelli en el Real Sitio de Aranjuez. Nuevos datos para la biografía de Carlo Broschi», *Archivo Español de Arte*, n.º 275, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), Instituto de Historia, 1996, pp. 323-333.

Datos biográficos actualizados sobre Battaglioli en Italia:

Federico Montecuccoli Degli Erri

«Novità su alcuni pittori immigrati a Venezia nel Settecento e sui loro contatti professionali (Battaglioli, Joli, Zompini, Simonini, Zuccarelli e altri)», *Arte Veneta*, n.º 55, 2001.

Maurizio Nobile

Rêve d'Italie. Paysages et caprices du XVIIe siècle au XIXe siècle. Bolonia-París, 2011 (catálogo bilingüe de la exposición, francés-italiano).

Rodolfo Pallucchini

La pittura nel Veneto: il Settecento. Milán, Electa, 1995-1996, 2 vols.

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Antonio Bonet Correa
Director

Ismael Fernández de la Cuesta
Vicedirector-Tesorero

Fernando de Terán Troyano
Secretario general

José María Luzón Nogué
Académico delegado del Museo

Exposición

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Teatro de la Zarzuela
Organiza

Margarita Torrione
Comisaria y contenidos

Rosa María Recio Aguado
Coordinación técnica

Almudena Palancar Barroso
Diseño y dirección de montaje

José Blas del Mazo
Alejandro Segovia Díaz
Montaje

David López Carracedo
Iluminación

Jaime Cazorla Sánchez
Gráfica

Teatro de la Zarzuela

Paolo Pinamonti
Director

Cristóbal Soler
Director musical

Javier Moreno
Gerente

Margarita Jiménez
Directora de producción

Alessandro Rizzoli
Director técnico

Antonio Fauró
Director del coro

Catálogo

Departamento de comunicación y publicaciones
Edición del catálogo

Víctor Pagán
Coordinación editorial y de textos

Bernardo Rivavelarde
Diseño gráfico y maquetación

Imprenta Nacional del Boletín Oficial del Estado
Impresión

D.L: M-13880-2013
Nipo: 035-13-013-0

Precio venta al público 3 €

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Alcalá, 13 - 28014 Madrid

Horario del Museo
De martes a domingo y festivos de 10:00 a 15:00 horas
Lunes y 30 de mayo cerrado.

Visitas guiadas
La visita a la exposición se incluirá en las visitas guiadas
de martes, jueves y viernes, a las 11.00 horas.
Los grupos que soliciten visita al Museo, y deseen visitar la exposición,
deberán especificarlo.

Tel: 91 524 08 64 Fax: 91 524 10 34
http://www.rabasf.com

TEATRO DE
LA ZARZUELA

Teatro de la Zarzuela
Jovellanos, 4 - 28014 Madrid, España
Tel. centralita: 34 91 524 54 00 Fax. 34 91 523 30 59
http://teatrodelazarzuela.mcu.es

Departamento de abonos y taquillas:
Tel. 34 91 524 54 10 Fax. 34 91 524 54 12

GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE
inaem INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA